

# 黒田清輝と構想画

——「昔語り」を中心に——

## 一

明治二十六年は、黒田清輝帰国の年であり、黒田の登場がその後のわが国洋画界の方向を大きく決定づけたという意味で、明治洋画史を画期する年といつてよい。同時に、黒田にとつても、生涯最大の油彩画「昔語り」(図版Ⅲ)の着想を得た年として記憶される。「昔語り」は、「小督の話」と通称されたように、『平家物語』や能の演目として知られる小督局悲恋の物語を題材としたものであった。奇しくも、黒田帰国の二箇月前まで開催された明治美術会第五回春季展覧会出品目録(「油畫之部」)に、「小督局 増田松之」の記載を見出すことができる。この作者及び作品の図様とも全く不明であるが、当時なお流行した歴史的題材への傾斜を窺せるに十分な画題であり、想像を許されれば、いわゆる安易な画題主義の弊を免れぬ類の作品ではなかったであろうか。いずれにせよ、黒田に先行して小督を題材にした作品が存在することは、すこぶる興味深いことである。少なくとも、増田作品を目にした洋画家たちにとって、三年後の第一回白馬会展に発表された黒田の「昔語り」下絵・画稿類は、題材を同じくするだけにその着想、構成の相違を明らかに

黒田清輝と構想画

## 三 輪 英 夫

かにしたであろう。森鷗外が黒田の下絵類を評して、「最も注意すべきは、全局の組立を示せる大図なるべし<sup>(1)</sup>」と述べているのも、群像表現によるコンポジションにこそ斬新さを見出したことを物語るものである。鷗外の注目は、いみじくも黒田以前の日本洋画の展開で二・三の例外を除いて見ることはなかった、いわゆる構想画の出現を指摘したともいえる。

確かに、対象の再現描写に強く意を注いだ明治初期洋画の即物的写実の段階を経て、ヨーロッパ絵画のより正確な理解とその応用といった課題は、明治二十年代前後の指導的立場にある画家たちによって自覚され始めていた。とりわけ、人体を主たるモチーフとして何がしかの意味、内容を画面に盛り込もうとする試みは、日本洋画に新たな局面をもたらすものであり、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会で一気に噴出した感があった。原田直次郎の「騎龍観音」(挿図1)はその筆頭であり、その後、明治美術会展に発表された山本芳翠の「十二支」(挿図2)や「浦島」(挿図3)もその系譜にある。しかし、その試みは原田や芳翠の次元で画壇に根づいたとは言い難い。原田にしろ芳翠にしろ、ドイツやフランスで学んだ留学体験が、彼らの作品に、単に着想の問題ではなく、構成からモチーフ、さらに主題の内容にま

- 1 原田直次郎 騎龍観音 明治23年  
2 山本芳翠 十二支の内「巳」 明治25年

- 3 山本芳翠 浦島 明治26年

- 4 黒田清輝 写生帖十号（其五） 明治26年

- 5 黒田清輝 写生帖十二号（其一） 明治26年

ない。描かれているのは小督の物語そのものではなく、物語りを語る僧侶とその聴衆であり、〈語り〉が暗示する内容は作品の前に立つ観賞者の想像にゆだねられている。

で及んでいることは明らかで、<sup>(2)</sup>そのことが逆に、国内の画家たちの理解を妨げたとも言える。受容すべき文化的サークルの成熟がなされていなかったわけである。同時に、西洋絵画の伝統へのこだわり―原田の場合は歴史画であり芳翠にとっては神話画―が、主題上の折衷を余儀なくさせてもいるのである。そこから主題と造形行為との間の不徹底さが生じているのは否めないし、日本的に翻案された主題そのものの前近代性をも露わにしているのである。

では、黒田の「昔語り」の場合はどうであったか。その下絵や完成作の発表によって、黒田周辺の画家たちが大きな刺激を受けたのは周知のことであり、この作品によせる黒田の意図とは別に、明治後期のいわゆる現代風俗画盛行の端緒をなした。その理由のひとつは、この作品が〈現代生活〉を描いている斬新さにおそらくあったであろう。「昔語り」は歴史画ではもとより

後述するように、「昔語り」は黒田が留学末期に最大の関心と敬意を抱いたと考えられる、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの絵画世界の翻案といえ、古典的図像を現代生活へ置きかえるという絵画手法を借用しているのである。従って、黒田自身もまた、制作上殊更に時代考証を必要とすることは基本的になかったし、一方、主題の内容に関わる知識が鑑賞の前提として重要なわけでもない。確かに、画稿や下絵類で明らかにされた入念かつ周到な制作態度や、かつて日本洋画が目にするのなかった類の群像構成は人々の目を奪ったであろうが、同時に、絵画としての平明さもまた鑑賞者に親密な共感を呼んだのではなかったであろうか。しかし、平明さのなかに仕組まれた黒田の絵画的意図が、理解されることなく画壇を通り過ぎたところにこそ、「昔語り」がはらむ諸問題が集約されている。

それは、構想画としての「昔語り」の成否、並びに日本における構想画移植の歴史と意味を問うものであらう。

本稿では、これまでの諸氏による黒田清輝研究を踏まえつつ、表題の内容について考えようとするもので、最初に、「昔語り」の着想及び構図が留学末期の制作と関連を持ち、明治二十六年の段階で既に全容を明らかにしていたことを指摘し、ついで、具体的な制作に関わる二、三の問題をとりあげ、併せて構想画移植における黒田の位置づけについても若干触れてみたい。

## 二

「昔語り」着想当初の構図の試行は、写生帖十号並びに十二号に見出すことができる。いずれも明治二十六年秋の京都旅行に携行したもので、記載のある年記からすると十二号がやや早く、京都に入る前の興津の写生から嵐山のものまで、年記は十月十六日以前となっている。<sup>(4)</sup> つぎに十号の見返しに

6 黒田清輝 写生帖十二号（其二）明治26年

7 黒田清輝 写生帖十号（其六）明治26年

8 黒田清輝 写生帖十号（其七）明治26年

9 黒田清輝 写生帖十号（其八）明治26年

は、〈Kioto 10. Novembre 1893, S. K〉とあるほか、「十一月十六日画ス之ヲ」（挿図4）のスケッチが見出せ、ほぼ十一月中旬に集中した写生帖のように見受けられる。この二冊の写生帖中、「昔語り」の構図に関する図は、十二号に二図（挿図5・6）、十号に少くとも十五図（図版V・VI、挿図7・8）あり、しかも十二号の二図が他の写生図の流れから離れ巻末に突如登場していることから、最初の構図着想の時期―従ってそれは多分黒田の清閑寺体験と極めて近い時期ということになる―は、早ければ十月下旬と想定することが可能である。ただし、それらが十号により多出することを考えれば、しきりに想を練るのは十一月中旬頃のことであつたと言えるだろう。

右の構図案は、杉田氏が指摘されたとおり大別二案に別けうる。即ち、群

像構成が屋外であるか屋内であるかの二通りであり、後者の図の方が少ない。これら二案はいずれかが先行したというより、併行して練られたと考えられる。そして後者のなかでは、挿図4や一八九五年の年記をもつ室内の僧を描いた油彩下絵(図版IIb)のように、やや別趣の作画も生んだということであろう。

それよりも、二案混在するなかで、逆に最終的な構図を示す「昔語り下絵(構図II)」(図版I)だけを基点に群像構成の推移を見ていくと、以下のよう整理できる。(一)、室内外を問わず、語る人が坐る構図(図版Va、挿図6)。挿図9もこの構図の場景図と見てよい。(二)、同じく語る人が立つ構図(図版Vb、挿図5)。(三)、語る人が立ち、かつ杖を持つ構図(図版VIa、挿図8)。(四)、語る人が立ち、かつ笛を持つことを暗示する構図(図版VIb)。この分類とは別に、群像としての聴衆の配置にも異同があり、(一)、(二)、(四)が概ね語り手と聴衆を二分しているのに対し、(三)では杖を持つ語り手を聴衆がとり巻く構図をとっている。いづれにせよ、ここで示した(一)から(四)へという推移は、例えば(四)において、明らかに「男と舞妓」と比定しうるモチーフが、画面右手に他の人物以上に強い線で表わされていることなどからも、黒田自身の構想の固まり方と重なり合うであろう。

ところで、黒田が写生帖十号及び十二号を明治二十六年以降、特に「昔語り」下絵に本格的に着手する同二十八年十一月以後も使用したという可能性は、皆無とは言えないにせよ、現存する他の写生帖から推しても考え難い。つまり、僧らしき男性が両手を挙げて画面左側に立ち、右側に聴衆を配した構図をとる図版Vbのスケッチも明治二十六年十一月頃なされたと考えるのが妥当である。とすれば、「昔語り」完成作の構図の骨格(図版IIa)は、既にこの段階で形をなしていたと見ることができる。とりわけ、僧と一組の

男女のモチーフは決定的でさえあり、付言すれば男女の右手に坐す人物のちに「仲居」となって、男女の左側に立つ女性らしき人物の間に入り、右端に立ち去る姿態を見せる人物のモチーフは完成作で画面左端に反転した形で「草刈り娘」になったと言える。

このことは、黒田が実際にモデルを用いて木炭素描や油絵下絵を開始するのが明治二十八年十一月以降であることと考え併せてすこぶ興味深い。つまり、「昔語り」の構図は本格的制作に着手する二年前に、まさに黒田の頭の中ではぼろぼろ形づくられていたのであり、二十八年秋からのモデルの使用によって若干の改変は行われたが、モデルの選択とそれらのポーズは、彼自身の当初の着想にいわば規定されていたのである。

これに関連し、油彩の「昔語り下絵(構図I)」(図版IIa)はどうか。右手の聴衆の男女の配置は、まさに右に述べた写生帖(図版Vb)から最終構図への改変を明白に示すものである。画面左側から少女らしき女性(完成作では舞妓立像)、坐す女(同、仲居)、瓢を肩にする男と舞妓の衣裳を思わせる男女の組合せ(同、男と舞妓)といった、個々の人物の生活感まで想起しうる形での、最終構図に最も近い構成となっている。一方で、画面左端の人物は坐る姿態で杖を添えている。これは、黒田の写生帖からすれば二つの型の合成と見ることができる。しかも、この人物は右側の聴衆と対照的に現実感の最も薄いモチーフと言え、単に老人である以上のイメージを喚起させない。つまり、右手の聴衆が黒田の視覚を通した京都の現実の風俗を反映しているとすれば、この老人はいかにも象徴的ではない。これらのことは、少くとも具体的なモデルの介在以前の習作段階を示すと言ってよく、従ってこの油彩エスキースもまた、写生帖十、十二号と一体の明治二十六年晩秋の試みであったと考えられる<sup>(5)</sup>。



右のことから、「昔語り」の構想の基本はフランス留学から帰国後間もない、明治二十六年十一月にほぼ固まっていたと考えたい。さらに言えば、帰国直後であるが故に、留学後期なканずく明治二十四年秋以降の一連の制作態度と強く関わっていたであろう。

ここで、既に杉田氏が正しく指摘されたように、「昔語り」下絵（構図Ⅰ）がピュヴィス・ド・シャヴァンヌの「休息」（挿図10～12）の構図とモチーフに多く依拠していることは、「昔語り」を黒田の留学体験に結びつける上で極めて示唆的である。さらに、中江彬氏は「昔語り」の僧及び男と舞妓のポーズを中心に、それらの図像上の源泉を詳細に考究され、また、「休息」と「昔語り」の絵画的ねらいの類似性、つまり「語り」によって何かを暗にほめかすという構図と、物語られる内容がともに悲恋の物語であることを指摘<sup>(7)</sup>されている。そこから、「昔語り」の着想はそもそも留学中にその萌芽

を見出せるのではないかという推論も成立するであろう。

ここでは、その推論を補強しうる資料を提供できないが、黒田が明治二十四年頃からしきりにシャヴァンヌの絵画世界を意識していたと考えることは、当時の制作や写生帖からも妥当であるように思われる。黒田のパリ留学期の師がラファエル・コランであり、コランが一貫して黒田の師であり得たことはいうまでもないが、留学後期においては画風としてのコラン離れも充分指摘し得るところである。師以上に印象派の要素を強めた「落葉」など一連の作品がそうであり、また、群像表現による「理想画」の試みにおいては、古典的な寓意的主題を用いて当世風美人画仕立てを得意としたコランの作風から、次第にシャヴァンヌの構図へと関心を移したように思われる。確かに、油彩画として完成を見た「西洋婦人納涼図」（挿図13）や「夏（野の遊）」（挿図14）などは、コランの画趣に近いと見るべきかも知れないが、とくに後者は数多くの木炭素描（図版Ⅶb）から明らかのように、群像

10 ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ 休息 1867年

11,12 ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ 「休息」のための習作

13 黒田清輝 西洋婦人納涼図 1892年

14 黒田清輝 夏（野の遊） 1892年

構成に相当の苦心を要し当初の構想から変更を余儀なくされた<sup>(8)</sup>、いわば未完作であり、前者ほど単純ではない。そこには、写生帖二十五号の並立する群像構成等(図版Ⅶa、挿図15・17)などに共通する、より複雑な構図へのアプローチが窺え、シャヴァンヌへの親近性を強めている。

黒田がシャヴァンヌに直接面識を得たのは明治二十六年三月、即ち帰国の三箇月前のことであり、師コランの紹介によって実現したものである<sup>(9)</sup>。それ自体、コランとシャヴァンヌの何らかの交際を裏付けるものであり、コランが留学後期の黒田の作品にシャヴァンヌの要素を認めていたことを物語るものではないだろうか。

いずれにせよ、「昔語り」の着想及び構図の設定が留学後期の制作活動と不可分であること、というより、「夏(野の遊)」などの試みの延長上にあることは間違いない。それは、黒田が西洋絵画の新たな移植者として自己に課した課題、即ち、日本洋画への構想画の導入に関わることであり、そのことを黒田はかなり明確に留学中から自覚していた<sup>(10)</sup>。従って、帰国後着手すべき日本の題材による構想画について、何らかの案をめぐらしていたことは至極ありうることで解される。

ところで、「昔語り」で語られる内容、小督局悲恋の物語に関して二、三興味深いことがある。ひとつは、黒田の養母宛書簡及び久米桂一郎日記に出る記述で、明治二十五年一月三日在パリ日本公使館での夜会の席上、長田秋濤演出による『朝顔日記』を余興として演じたというものである<sup>(11)</sup>。外題に「あさがほにつき やどやのだん」とあり、「あさがほ」黒田、駒澤次郎左衛門「三島彌太郎……」といった配役から察するに、雨香園柳浪の読本『朝顔日記』と謡曲『朝顔』をとり混ぜ脚色したもののよう<sup>(12)</sup>に推量される。駒澤次郎左衛門に思いそめた浪人秋月弓之助の娘深雪が、放浪の果て眼を泣きつぶ

し瞽女となり、駿河府中の宿で次郎左衛門の前とも知らず、かつて男が彼女の所望で扇に書いた朝顔の今様歌をうたう、といった読本の筋立てが骨子となり、黒田粉する「あさがほ」とは、深雪と謡曲の朝顔の花の精をダブルイメージした役どころではなかったであろうか。

夢幻能『朝顔』の荒筋は、都の仏心寺に上った旅僧の前に、女が朝顔の花の精の姿をあらわし、光源氏への恋慕愛執のままにしていることを告げ、僧の回向によって成仏するというものである。柳浪作の読本でも結末はめでたく夫婦となるが、ともにヒロインの報われぬ悲恋が主題の骨格をなしていることに注目したい。また、謡曲という点では、黒田の僚友久米桂一郎が芝の能楽堂再建に尽力した久米邦武を父にもち、少年時代から能に親しみ謡を楽しんでいたことも見逃せない。黒田もまたその影響下に謡に親しんだ節があり、とくに久米日記に彼が能楽堂では何度か「小督」の上演を観賞している記述を見出し得るのは興味深い。黒田自身は、渡仏前に日本の古典文学や芸能に精しかった形跡は無いが、それらに明るかったと思われる山本芳翠、西園寺公望、さらには右の久米や長田あるいは林忠正らとの交友で、相応の知識は身につけたであろう。

一方、滞仏中の黒田にとって、「読書」をはじめ単にそのモデルをつとめたに止まらず、唯一恋愛感情を抱かせたマリア・ビョーとの関係は、養父に帰国を迫られる前後から、いやがうえにも悲恋の様相を呈したのではなかろうか。とすれば、小督や朝顔のヒロイン像がマリアの身上と重ね合わされても不思議はない。いわば、「昔語り」は小督の話に託した、黒田とマリアの関係を示唆する絵画と受け止められなくもない。

無論、群像表現によるコンポジションに向う自己の制作上の野心が前提であり、黒田はその手本をシャヴァンヌにもとめた。なかんずく、シャヴァン

ヌの「休息」が示す絵画世界の日本的翻案を期していたに違いない。<sup>(13)</sup>そこでイメージされた日本的題材のひとつに、先述した留学環境からも小督の話が入っていたであろう。つまり、「昔語り」はシャヴァンヌ作品に借用した構図のみならず、内容を含めてそもそも滞仏中に着想されたと考えるべきで、帰国後の京都旅行では制作上の具体的な確認を得たと言わなければならない。何よりも、明治二十六年秋の京都旅行に、黒田がシャヴァンヌに関する何らかの資料を携行した形跡がないこと、にも拘らず写生帖で見た様に、明確にシャヴァンヌの「休息」構図を再現しているのは、いかにその構想が強くイメージ化されていたかを物語る証左といえよう。冒頭に明治二十六年という年を強調したのは、まさにその意味においてであり、いわば黒田の構想画移植の実験は既に帰国早々に開始されていたのである。

### 三

さて、明治二十七年には先の写生帖以上の進展を見せなかったが、翌二十八年三月、内国勸業博覧会（第四回、京都）審査官を命じられ、京都への往来が重なるにつれ再度「昔語り」の構想を練り始め、十一月からモデルを用いて木炭素描、油絵下絵の制作に着手した。翌年三月までの京都滞在の間、及びその後の制作経緯については、隈元謙次郎氏の諸研究に詳しい。従って、ここではその経緯を列記して重複するのを避け、「昔語り」が三百号に及ぶ大画面として結実する重要な要因、即ち、住友家という明治洋画の新しいパトロンエージェの登場といった側面、並びに最終構図決定の間に強く意識されたと思われる二、三のモチーフに関して述べておきたい。

黒田が京都滞在中、「昔語り」を実際の制作に移そうと考えたのは、文献で知りうる限り明治二十八年五月早々の時期であったようだ。即ち、久米桂

一郎へ宛てた書簡の中で「此処で舞子でも雇て例の清閑寺をかくこと、仕様か」<sup>(14)</sup>と述べているからである。これに関連して重要なのは、同年五月十二日付西園寺公望の黒田宛書簡<sup>(15)</sup>であろう。当時文部大臣の西園寺は、「其節御依頼申上候額面寸法ハ先方エ聞合せ候處 兼て御腹段も有之御趣ニ就而者図式相應の大イサに御作り願度 大小ハ全テ貴兄ニ御一任申上候」と記している。これは、当時京都に滞在した西園寺から何か新作を描かないかと勧めら

15 黒田清輝 写生帖二十五号（其二）1892年

16 黒田清輝 写生帖二十五号（其三）1892年

17 黒田清輝 写生帖二十五号（其四）1892年

れ、日清戦争に従軍したことから「戦争の絵はどうだ」ともちかけられたのに対し、是非とも戦争に取材した画でなくともよければ、「前から貯えて居るものが、一つ有りますから京都に居るを幸ひ、それを一つかいて見たいと言つた」、という黒田の談話を裏づけるものである。<sup>(16)</sup>

つまり、黒田は滞仏中から旧知の西園寺に、具体的には西園寺の実弟友純が婿養子（十四代住友吉左衛門）に入っていた、大阪住友家のための新画を依頼され、二年前にはば構想を固めていた「昔語り」の実制作に入る事が可能となったわけである。一方、内国勧業博覧会に出品された滞仏作「朝妝」が、一大裸体画論争を惹起したことは有名で、この話題作も住友家に蔵されることになった。その経緯は、現存する黒田宛書簡だけからすると、同年六月二十八日付の西園寺書簡に、「博覧会御出品の裸体美人ハ三百円なれば御手ばなし相成候哉 実以失敬之至に候得共右相伺度」云々と、譲渡の意向を尋ねている。「実以失敬之至」と書いているのは、黒田自身がこの自信作に三千円という途方もない売価を付していたからであろう。その後、「朝妝」の本来の所有者というべき時の内務大臣野村靖から、七月四日付で黒田に宛てて、売却に異論はないが無償ならばむしろ自分に返却して欲しい旨と、「西園寺侯又ハ其他ヲシテ」千金を得、今後の制作の資とすべきだとの書簡がある。「朝妝」は、当時駐仏公使をつとめた野村の全面的支援を得て制作されたもので、完成後は野村の所有に帰すべき条件があつたからである。さらに、同年八月七日付住友吉左衛門の黒田宛書面は、西園寺を通して申し出た「朝妝」を三百円で譲渡承諾されたことに對する礼状となつてゐる。従つて、西園寺を介した黒田と住友本家との関わりは、「朝妝」譲渡と新画制作依頼が併行する中で進行したと見るべきであるが、右の書簡の推移からのみすると、新画制作依頼の方が先行したといえよう。付言すれば、五

月十二日付の西園寺書簡に続き、翌日付で西園寺の宿所京都木屋町大可楼へ出向いてもらいたい旨の葉書が黒田の許へ届けられており、「昔語り」制作の約束がこの時の面会あたりでなされたと推測できる。そして、住友家との具体的な契約は「朝妝」譲渡後、おそらく秋口のことである。<sup>(18)</sup>

かくして、洋画界の新旗手黒田は、西園寺ら新時代の政治勢力を背景に、日清戦争を境に著しく台頭した産業ブルジョワジーと結合するという、明治期の洋画界での新たなパトローネージの図式をつくりあげたのである。事実、黒田の作品は、その後の住友家における西洋絵画、日本洋画作品蒐集の端緒をなしたのであつた。<sup>(19)</sup>

右の「昔語り」制作事情は、完成作を考える上で留意すべき内容をも示唆している。その第一は、依頼画であり飾るべき壁面（五月十二日付西園寺書簡に「図式相應」とある）が規定されている点にある。題材及び縦横の画面の規格は自由だが、ある一定の大きさを持つ壁面を飾るべき画という、いわば一種の制約が制作の前提にあつた。そして、この制約こそが黒田に幸運をもたらしたといえる。何故なら、彼は住友家が提供した大壁面を利用することによって、年来の構想を大画面に纏める機会を得たに他ならないからである。シャヴァンヌの「休息」が、彼自身のタブローの単なる拡大でなく、<sup>(20)</sup>「デコラティブ」に達した壁画としての新しいスタイルを獲得した記念碑的作品であつたと同様に、シャヴァンヌ的絵画世界の日本的翻案をめざしたと考えられる黒田もまた、「休息」を手本に「昔語り」を一大壁画として実現することが可能となつたのである。

明治二十八年末、仲居のモデルとなるお榮が他のモデルの斡旋役となつて、二年前の着想にそつたモチーフで下絵類が描き始められる。翌二十九年の日記に目を通すと、年初からお榮を最初に、舞妓のモデル玉葉、幾代、三

代子の順に名が出、一月十八日には僧のモデルとなる清閑寺住職岩佐恩順の名が、同二十九日には恩順が連れて来た柴刈娘が登場する。後、おうのという名が出るが、これが柴刈娘の名のようである。男のモデル紙商庄次郎をお榮が連れてくるのが三月九日のことで、「直ちに彼に『オキヤクサン』のポーズをさせる」とあるのは、男が聴衆の一人であることを明らかにし、多分、油彩下絵（構図Ⅰ）にそったポーズであつたろう。

二十九年十月開催の白馬会第一回展開期中に、構図下絵を含んだ木炭素描並びに油絵下絵全点が出品されるまでの間、日記<sup>(21)</sup>に見る黒田は感情の起伏を交えながら、入念に仕事を進行した。個々の人物モチーフの木炭素描、その明確なポーズから察するに、全体の構図、従って各モチーフの配置は同年一月の段階で、既に確定的であつたのであろう。その基本が二十六年の写生帖にあることは既述した通りである。一方、この時期でのモチーフの研究で最も興味深いのは、男女一組のポーズのそれであり、なかなしく男の背後で二人が手を組むモチーフ（図版Ⅳ）であろう。いったいに、僧が笛を吹く仕草をする手の素描を始め、僧の足、男の足など細部にまで入念な研究を重ねているが、男女手を組むモチーフは、黒田の最も苦心を要したところではなかったかと思われる。何故なら、物語ることによって何かを暗示するという主題を、この男女が最も象徴しているのは明らかであり、手を組むことはそれを強調することに他ならないからである。

黒田日記では、三月十二日の条に「紙庄と三代子 今日恋愛のエチュードを了り 手を握る木炭画を始めた」（挿図18）

とあり、さらにフランス語で同様な意味を書き連ねている。いわば、この日二人を恋人仕立てにしたのである。悲恋の主人公小督を題材に、歴史画でなく物語る形式をとった「昔語り」において、このモチーフは当然の帰結と言えなくもないが、描かれた群像が現代生活そのものを反映している以上、相当思い切った冒険であつたには違いない。少くとも、それ以前の日本洋画にこの種のモチーフを求めることは困難である。

おりしも、右の記述の前日、「今夕美校長岡倉の書簡を受取る」と記しているのもすこぶ興味深いところである。その内容は、東京美術学校に新設予定の、西洋画科に関するものであつた。それ自体、時の文相西園寺の存在を考えただけでも、美術学校に新しい波が起るべくして起つたにすぎない事だが、開設準備を一任された黒田が九月に授業を開始するや、裸体モデルを用いた人体研究法に対して再び「怒号の声」<sup>(22)</sup>が発せられたという。既に「朝妝」で裸体画非難の的となつていた黒田は、美術学校での事態をおそらく予測できたであろう。であればこそ、愈々日本アカデミスム形成の場が提供されつつあるなかで、人体の研究は美術研究の基礎といった西洋絵画移植者としての理念が、強く自覚され始めていても不思議はない。明治三十年早々に着手した「智・感・情」は、「朝妝」に続く無理解な非難に対する直接的な反撃<sup>(23)</sup>に他ならず、その意味で、「昔語り」の男女のモチーフも充分挑発的と言えるのである。勿論、主題及び画面構成上の必然性がこのモチーフを導いたと先ず考えるべきだが、当時の画壇や社会に対する黒田なりの感情も作用しているのではなからうか。

明治三十一年白馬会第三回展に発表された「昔語り」完成作は、第一回展の画稿、下絵類ほど好評で迎えられたとは言い難い。黒田は完成作へ向けて、より壁画的要素を強めるため、構図上の改変を行った。<sup>(24)</sup>端的には、遠近

19 黒田清輝 春秋図画稿  
明治36年

感を減じた平面性の強調が第一である。人物群のより並立した連続性と垂直線の要素が強められ、これに対し、背景の山並みも画稿以上に高くかつ水平の役割が強調されている。「余りに

実景を用ゐんとして苦心した<sup>(25)</sup>」との評は当を得たものであるが、それは再現描写に意を注いでというより、背景の面的な効果をねらつての苦心だと言える。おそらく、シャヴァンヌの「休息」の持つ静寂な印象、それを創り出す水平で面的な山容と並立する垂直な人物群といった壁画的構図への関心を、個々のモチーフの借用以上に強めていった結果であると推量される。また、完成作が「全体に橙色を加えている」（杉田氏論文）との指摘は、色彩においても均等な調和を重んじた結果ではなかったかと考えられる。

ともあれ、完成作が構想画として成功したかという点では、従来から否定的意見が多い。黒田の画家としての資質といった問題もそこにはあろう。それは同時に、日本的題材への翻案という過程で、黒田がシャヴァンヌの絵画世界の象徴性に、遂に深く立ち入ることが出来なかったことをも意味する。そして、その困難さは、一人黒田に帰せられる問題でなく、異質の文化を導入する際に不可避的に生じるある種の「へずれ」そのものの中にあるだろう。

20 黒田清輝 花野図下絵 明治40年

る。ここでも、彼自身の構想力の欠如、いわば画家としての資質が問われなければならぬかも知れない。しかし、それらの試みのなかには、同様に未完のままであつたが「漁舟着岸構図」（図版Ⅷa・b、挿図21）のような斬新な試みもあつた。「昔語り」の群像モチーフが「私的な象徴」を描出したにすぎないとすれば、「漁舟着岸」には日本近代に相応しい「新しい象徴」のきざしが図像としてある。青木繁の「海の幸」は、まさにそこから創出されたものではなかったか。ただ、「昔語り」が現代風俗画としてのみ後進に影響力を及ぼしたように、構想画としての挫折の有様は、成功作というべき「海の幸」もまた結局後進に対しては孤立したという意味で同様である。

明治洋画は何を描くべきかといった課題に対し、題材及びそこからイメージされる様々な伝統的視覚言語との折衷を余儀なくされながらも、原田や芳翠は明治二十年代において新しい図像を提示しようとした。彼らはいずれも西洋留学体験者であり、ヨーロッパ絵画の正確な理解とその応用という二段階のプロセスを、西洋絵画移植の推進者として自らの絵画制作に課し、その現れが「騎龍観音」であり、「十二支」や「浦島」であつた。そのような

21 黒田清輝 漁舟着岸図画稿（Ⅲ）  
明治39年頃

## 四

「昔語り」制作後もなお、黒田自身は新たな構想画を何度か試みようとした。「春秋図」（挿図19）「花野」（挿図20）などであり、後者は油彩画の大画面にまで進んだが、結局未完の形で筆を置いてい



対象の再現描写としての写真でない、何がしかの意味・内容を備えた、広くコンポジションの意での西洋絵画移植の系譜は、明治初年以後の留学者、百武兼行、川村清雄、五姓田義松、原田、芳翠といった流れの中に最も顕著に認め得るであろう。いわば黒田はその系譜の集積地に歴史的に立たされている。

黒田は、移植する源泉を歴史画や神話画にでなく、シャヴァンヌの絵画世界にもとめた。そこでは、描かれる内容が主題そのものに規定されることは最早ない。意欲的な群像表現によるコンポジションを示しながら、その絵画的平明さのみが受容された点で、黒田は彼以前の移植者、例えば原田直次郎の歴史画が受け入れられなかったとは異なった。そしてまた、黒田の「昔語り」以後のコンポジションの試みが、総じて「花野」のようにコランの絵画世界へ回帰し、画面から全く意味を削除した美人画に終始した感があるのは、一面で受容<sup>(26)</sup>のあり方そのものを反映しているとも言える。その意味では、「花野」制作の挫折は、日本における構想画移植の挫折を象徴している。それは、おそらく制作者と鑑賞者双方に関わる、美術上の日本的体質とでもいうべき問題と無縁ではないであろう。黒田以後においても、日本洋画に構想画が根づかなかったのは何故なのか、という問題を今後の課題とした。

#### 註

- (1) 森鷗外「丙申秋季画評」(「めざまし草」まきの十二、「森鷗外全集」第十三巻—昭和十一年—所収)。
- (2) 原田の帰国後の作品については、中江彬、三輪英夫共同執筆「原田直次郎と歴史画」(「美術研究」第三百三十七号、昭和六十二年二月)を参照されたい。山本芳翠については、若松敏道氏が、修士論文「山本芳翠の『浦島図』に関する一

黒田清輝と構想画

所見」(平成元年、多摩美術大学)において、「浦島図」の図像上の源泉並びに主題等に関し詳細な考察をされた。同氏によれば、芳翠作品が西洋の古典的題材「ネプトゥヌスの勝利」(アンピトリテの勝利)の日本的翻案であり、従って、日本の伝統的説話を題材としながらも、浦島の龍宮からの帰還というより、「浦島の凱旋」と呼ぶべき主題上のすりかえが行われていることなどを指摘された。また、「十二支」についても、「巳」と「申」の人物モチーフが、芳翠の師J・L・ジェロームの師にあたるポール・ドラローシュに求められることも言及されており、極めて示唆に富む論文である。

- (3) 「昔語り」発表当時の批評、ないしその後の黒田周辺の回想を別にすれば、杉田益次郎氏の論文「黒田清輝筆「昔語り」圖」(「美術研究」第二十四号、昭和八年十二月)は、最初の本格的な研究と言える。同論文で、同氏は写生帖の構図案並びに油絵の「昔語り下絵(構図I)」に言及され、当初の着想にビュヴィス・ド・シャヴァンヌ作「休息」の影響があることを、指摘されている。また、隈元謙次郎氏は、黒田の日記、書簡等を線密に調査され、「昔語り」制作の経緯等を詳細に研究発表された。その主な論考は『近代日本美術の研究』(大蔵省印刷局、昭和三十九年)に所収されている。近年の研究には、陰里鉄郎氏「黒田清輝—痛苦を伴った栄光の軌跡」(「黒田清輝」中央公論社、昭和五十年)、高階秀爾氏「黒田清輝」(「日本近代美術史論」講談社、昭和四十六年)があり、黒田の構想画、理想画について言及された。さらに橋本博喜氏は「黒田清輝作『昔語り』と『智・感・情』—その平面性について—」(「デアルテ」一号、昭和六十四年)で、「昔語り」の壁画的要素について指摘されている。また、「構想画」あるいは黒田自身が用いた「理想画」の意味、及び研究者間での用語については、植野健造氏の論文「青木繁作『わだつみのいろこの宮』をめぐる」(「ブリヂストン美術館・石橋美術館館報」35、二四—四一頁、一九八六年)に詳しい。本稿では構想画と理想画について特に区分することなく用いている。
- (4) <Okitsu 9/10, 93> <Asta 10-10> <Kamo 15/10> <Kiyomidzu 15-10>「清水10/15」「嵐山 十月十六日」等である。
- (5) 清閑寺の住職岩佐恩順が僧のモデルとなったのは早くとも明治二十八年末のことである(「黒田清輝日記」中央公論美術出版、昭和四十一—四十二年、等より)。ただし、同年モデルを使用する以前に、再度写生帖に類する油彩エスキースを描く可能性は残る。その場合、制作年は同二十八年と推定される。
- (6) 杉田氏前掲論文(註(4)参照)
- (7) 中江彬氏「黒田清輝作「昔語り」とポーズ 楽園思想の研究(二)」(「人文学論



集」第九集、大阪府立大学、平成三年三月）。同氏は、杉田論文の指摘をさらに進め、「昔語り」着想時の構図の基本がシャヴァンヌの「休息」にあることを前提に、何故「休息」が手本となったかを言及された。「休息」の構図は、ラファエロの下絵に基づくライモンディの版画「パリスの審判」に借用している事、従って、「休息」で語られる内容はパリスとトロイのヘレンの悲恋の物語である事、黒田もまたその内容を感じていた事などである。さらに、個々のモチーフについて、黒田の写生帖に關しレンプラントの素描との関連についても指摘されている。「昔語り」の絵画的特質、並びに黒田の構想画移植の実際についての論考も含め、極めて示唆に富む論文である。猶、当論文は未刊であり原稿の段階で読ませて頂いたことをお断りしておく。

- (8) 明治二十五年九月二十三日付養母宛書簡（グレー発信）に「このなつちゅうか、つてほねをおつてをりますなつのすゝみのゑはなか／＼むづかしくどうもよくできそうにございませんからこのゑはまづしばらくうちやつてをいて」云々とある（『黒田清輝日記』—以下「黒田日記」とする—第一卷二七九—二八〇頁）。
- (9) 黒田清輝「ピュギス先生会見談」（『美術新報』大正五年八月、黒田清輝『絵画の将来』中央公論美術出版、昭和五十八年、所収、一六一—一六三頁）。

- (10) 明治二十三年十二月十八日付養母宛書簡（パリ発信）に、帰国後は「いろいろめづらしいにつばんのゑをかうて」パリのサロンへ出品するがよいとコランに言われたと書いている（『黒田日記』第一卷一八九頁）。既に帰国後の制作に思いを巡らしていたのである。同二十五年四月二十九日付養父宛書簡（パリ発信）では、「日本への御土産の爲當地名物の女のはだかの畫一枚心に任て描き申度存候 小さな考えをして居る日本の小理屈先生方へ見せて一笑ひ仕度候」（同前二四九頁）とある。これは「朝妝」で実現したと言える。その他、両親宛の書簡には随所に西洋絵画についての所見が見出せ、日本における洋画との落差を強調している。

- (11) 明治二十五年一月十五日付養母宛書簡（グレー発信、「黒田日記」第一卷二四二頁）、「久米桂一郎日記」（中央公論美術出版、平成二年）明治二十五年一月三日、一〇二頁。

- (12) 芝公園内に能楽堂が創設開堂されたのは明治十四年四月十七日のことで、創設に至る間、岩倉具視の意を受けた久米邦武の尽力には多大なものがあつた。『久米桂一郎日記』には同年から観能の記述が日曜日ごとに見られる月もある。同年六月五日、「楓山舞台宝生九郎催シノ能ヲ縦覧ス」の条に「小督」が初めて登場する。

- (13) これに関連し、新出の久米桂一郎写生帖の内、*Le repos, D'après le dessin de*

G. Laage」と書き込みのある素描模写が見出された。ロージェは一八八一年のサロンに受賞した画家である。模写の「休息」は、農作業の合間の男女の憩いを題材にした牧歌的（現代）風俗画で、草笛らしきものを吹く立った男を中心に、坐った男女がこれを取りまく構図となっている。画題のみならず、留学後期の黒田、久米の絵画的関心を窺う上で極めて興味深い。註(20)参照。

- (14) 明治二十八年五月九日付（京都発信）書簡（「光風」二—三「蹄の痕」所収）
- (15) 以下に引用した黒田宛書簡は、全て東京国立文化財研究所蔵である。
- (16) 大橋乙羽「名流談海」（明治三十二年、博文館）。前掲書「絵画の将来」三三頁所収

- (17) 明治二十六年一月二十日付（パリ発信）養母宛黒田清輝書簡（『黒田日記』第一卷三二二頁）

- (18) 明治二十八年十一月二十五日付黒田宛住友吉左衛門書簡。書中に「願上候画之潤筆料当十一月末分金壹百円也御送り可申上候」云々とある。

- (19) 住友家の絵画蒐集に關しては、田中淳氏「産業ブルジョワの台頭と洋画の大衆化」（『日本洋画商史』美術出版社、昭和六十年、一八五—一九九頁）に詳しい。

- (20) 『ジュヴィス・ド・シャヴァンヌ展』カタログ—*Fuvis de Chavannes 1824-1898*, Editions de Musées Nationaux, Paris, 1979—中、*ダルジャンクール* Louis d'Argencourtの解説による。同解説には、「休息」にアングルの「トルコ風呂」を通したラファエロの影響、また、風景にニコラ・ブッサンの「アルカディアの牧人」、群像構成にピエロ・デッラ・フランチェスカの「アダムスの死」の影響が見られると指摘している。また、十九世紀に広く親しまれたホメロスの主題を「休息」も継承していること、少くとも、ポール・ジュルディの「吟唱するホメロス」（一八三三年）やコロの「ホメロスと牧人たち」（一八四五年）と類縁性を示すとしている。

- (21) 明治二十九年日記の特色のひとつは、在フランスの友人（ブルース他）等から音信があると数日仏語の記述が続くことと気持の高揚が窺えることである。七月四日の「杉竹公からサロンのカタログ二冊と手紙 プレール・ブルス氏からカランドン・シユの画が来て居た実ニ嬉しく寝れない様だ」（『黒田日記』第二卷四四四頁）などである。一方、五月二十一日には「離別一件いよく落着」ともある。離婚が成立したということであろう。その他、七月十八日には「天真道場二行て画を直しコンポジションの評をし」とあるのも注目される。また、八月十一日にはフランスの小説 *Idylle tragique* を読むとあり、「昔語り」制作にあたって情感

を昂めようとしたかのようにも読める。これに関連し、現在まで黒田の蔵書や美術資料の全容が明らかにされないのは残念なことであるが、彼の滞仏中の読書体験について山梨絵美子氏の論文「黒田清輝の作品と西洋文学」〔美術研究〕第三四九号、平成三年三月〕があり、黒田の精神形成と「昔語り」にも関わる制作上の関連を考える上で極めて興味深い。

- (22) 久米桂一郎「裸体画につきて」〔美術評論〕明治三十年十一月・十二月、久米桂一郎『方眼美術論』—久米美術館 昭和五十九年—所収、三四—四五頁。文中、「美術は凡眼の為に存在せず。其大目的は人間以上に超脱して悠かに純美の別乾坤を開かんとす。是に於てか初めて理想を重しとなすべし」とあるのは、黒田、久米の態度を端的に示す。

- (23) 拙稿「黒田清輝筆『智・感・情』をめぐって」〔美術研究〕三二八号 昭和五十九年六月〕参照。同論文では、「智・感・情」の図像の源泉に具体的なシャヴァンヌ作品を指摘できなかったが、オテル・ヴィニョンの壁画（一八六六年）三面の左、Le Vigilance, Le Recueillement は、「智」「情」の図像を考える上で示唆的であろう。前掲書註(20)、八四—八七頁参照。また、留学末期の黒田の構図素描中、例えばシャヴァンヌ作 Le Réve 及びその習作等と類似するものが見出され、これも黒田をシャヴァンヌに結びつける例として指摘しておきたい。

- (24) 前掲橋富氏論文参照註(4)

- (25) 「批評 無扉門 黒田清輝筆 昔語り」〔美術評論〕十六号、明治三十一年十一月、二三—二五頁

- (26) 「美術評論」第三号（明治三十年十二月）中の「雑感」（三十六頁）に、「又アレゴリーの畫は、よし高尚なる理想と該博なる理解力とがありたりとて、餘り獎勵して貰はぬ方宜しと思ふ」との意見は、受容の側の態度の一例を示しているよう。

本稿をなすにあたり、大阪府立大学中江彬、石橋美術館橋富博喜の両氏に多大の御示教を頂いた。記して謝意を表したい。